

<https://helda.helsinki.fi>

Tarkovski ja neuvostoelokuvan dilemma

Öhman, Mia

2020-04-23

Öhman , M 2020 , ' Tarkovski ja neuvostoelokuvan dilemma ' , Filmihullu , Nro 2/2020 , Sivut 4-7 .

<http://hdl.handle.net/10138/319101>

acceptedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Mia Öhman

TARKOVSKI JA NEUVOSTOELOKUVAN DILEMMA

Andrei Tarkovski oli neuvostoelokuvan lahja maailmalle. Hänen elokuviensa ei voi tulkita edustavan *sosialistista realismia*, ei edes muutaman vodkalasillisen jälkeen. Ne leijailevat kevyesti kategorisoinnin yli ja ohi kohti ulompia sfäärejä ja löytävät vaivattomasti tiensä maailman elokuvataiteen kaanoniin. Tarkovskin ura ja elokuvien levityspolitiikka avautuvat lähinnä suodattimilla venäläinen kulttuuri, neuvostoideologia ja *ideologinen taistelu*, jota meillä hieman kapeammassa merkityksessä kutsutaan *kylmäksi sodaksi*.

Tärkein ase tässä lännen ja idän propagandamittelössä oli kulttuuri. Kommunismin voittoon tähtäävä neuvostoideologia oli määritelty, millaisin periaattein taidetta oli tuotettava kansalle ja nimennyt metodin *sosialistiseksi realismiksi*. Käsitettä hahmotteli alkuun huippusivistynyt yleisnero, ensimmäinen kansansivistyskomissaari **Anatoli Lunatšarski**, sitten hänen kuoltuaan Caprilta kirjailijaliiton keulakuvaksi pakkosiirretty raihmainen **Maksim Gorki**. Lopullisen muotoilun runnoivat paperille virkamiehet, suunnilleen näin:

Sosialistinen realismi on neuvostokirjallisuuden ja kirjallisuuskritiikin perusmetodi, joka edellyttää taiteilijalta totuudenmukaista, historiallis-konkreettista todellisuuden esittämistä sen vallankumouksellisen kehityksen mukaisesti. Lisäksi totuudenmukaisuuden ja todellisuuden taiteellisen esittämisen historiallisen konkretian täytyy yhdistyä sosialismin hengessä aatteellisen muokkaamisen ja kasvattamisen tehtävään.

Metodin soveltamisessa tuli noudattaa puoluekantaaisuutta, kansantajuisuutta, aatteellisuutta ja konkretiaa. Tästä sitten yritettiin puoluekomiteoiden ja taiteellisten neuvostojen istunnoissa pitää kiinni. *Sosialistinen realismi* oli kautta neuvostotaiteen historian usein käytetty lyömäase, mutta hyödytön apuväline, josta Tarkovski viis veisasi ja piti taiteellisten ratkaisujen suhteen oman päänsä. **Risto Mäenpää** opiskeli Moskovian elokuvakoulussa VGIKissä 1970-luvulla ja muistaa kuinka Tarkovskista vaiettiin, mutta ohjaajan syntymäpäivillä oli vieraina korkeissa viroissa toimineita ystäviä. Tarkovski teki elitistisiä elokuvia valtiossa, jossa taide piti suunnata massoille, ja siksi suurin osa hänen töistään leimattiin epäonnistuneiksi ja levitys oli vaatimatonta. Samanaikaisesti elokuvista tuli kulttiklassikkoja ja erinomaisia vientiartikkeleita.

Peili (*Zerkalo*, 1974) on tekijänsä kaikkein omin teos. Se on monella tapaa hämmästyttävä. **Peili** oli ensimmäinen Neuvostoliitossa tehty henkilökohtainen elokuva, jossa ohjaaja käytti materiaalina omaa lapsuuttaan ja perhettään, ja syntyi pari vuotta sen jälkeen, kun neuvostoelokuvan tehtävä oli

jälleen kerran määritelty NKP:n keskuskomitean toimesta ja mietintö julkaistu kaikelle kansalle *Pravdan* etusivulla 22. elokuuta 1972. *O merah po dalneišemu razvitiju sovetskoi kinematografii* (Neuvost elokuvan tulevasta kehittämisestä) esitti, että elokuvan tuli kasvattaa ja sivistää neuvostokansaa marxilais-leninistisessä hengessä puolueen tiukan valvonnan alla, kuvata todellisuutta *sosialistisen realismin* suuntaviivojen mukaisesti ja ehdottomasti välttää kaikkea neuvostoideologian vastaista tai moraalisesti epäilyttävää.

Kaksi Andreita

Se, että Tarkovskista tuli elokuvaohjaaja, oli pitkälti äidin **Maria Tarkovskajan** ansiota. Lapset harrastivat musiikkia, piirsivät ja maalasivat, kävivät taidenäyttelyissä ja konserteissa. Kotona luettiin paljon. Andrei osasi siteerata pitkiä kappaleita **Tolstoin Sotaa ja rauhaa**. Myös isän **Arseni Tarkovskin** runot olivat tuttuja. Moskovassa jonkin matkaa Serpuhovon metroasemalta sijaitsi talo, jonka kahdessa huoneessa asuivat mummo, äiti, Andrei ja sisko **Marina**. Andrei opiskeli ensin arabiaa, mutta päätyi sitten huonoon seuraan ja äiti lähetti hänet vuodeksi Siperiaan geologisen retkikunnan mukana. Elokuvakoulu VGIKiin Tarkovski pääsi **Mihail Rommin** oppiin yhtä aikaa **Vasili Šukšin** kanssa 1954. Varsin erilaiset kaverukset asuivat jonkin aikaa yhdessä, ja kolmantena kumppanina oli **Vladimir Vysotski**. 1950-luvun alussa Neuvostoliiton pohjalukemiin painunutta elokuvatuotantoa alettiin kammata uuteen nousuun. Alalle koulutettiin tekijöitä, tasavaltojen elokuvastudioita elvytettiin ja esitystekniikkaa rakennettiin kerhoille ja kulttuuripalatsihin. 1950-luvun loppuun mennessä elokuvia valmistui vuosittain jo reilut 80 ja huipputuotantolukuihin (noin. 150 elokuvaa/ vuosi) päästiin 1970-luvulla. 1950–60-luku henki aivan uudenlaista vapautta. Sitä ryhdyttiin suitsimaan **Brežnevin** kaudella, mutta suojasään sukupolvi näki lopulta systeemin romahtamisen.

Elokuvakoulussa Tarkovski tapasi **Andrei Kontšalovskin**. He tekivät yhdessä käsikirjoituksen Tarkovskin lopputyöhön *Katujuvä ja viulu* (*Katok i skripka*, 1960) ja Kontšalovski oli mukana koko prosessin ajan. Tarkovski jopa asui välillä Kontšalovskin luona, tämän vanhempien **Sergei Mihalkovin** ja **Natalja Kontšalovskajan** avarassa kerrostaloasunnossa Moskovassa. Seuraavaksi Andreit saivat tehdä kesken jääneen elokuvan lapsisotilas Ivanista, sillä budjetilla mitä tuotannolla oli vielä käytettävissään. He kirjoittivat parissa viikossa **Vladimir Bogomolovin** kertomukseen perustuvan käsikirjoituksen uudestaan niin, että merkittävään osaan nousivat Ivanin unet, ja ohjasivat elokuvan *Ivanin lapsuus* (*Ivanovo detstvo*, suom. *Ei paluuta*, 1962). Krediiteissä Kontšalovskia ei mainita kuin roolistaan sotilaana, ja käsikirjoitus on merkitty aikaisemman version kirjoittajien nimiin. Pääosan esitti Kontšalovskin löytö, 16-vuotias **Kolja Burljajev**, joka oli

näytellyt hänen lopputyöelokuviinsa *Maltšik i golub (Poika ja kyyhkynen, 1961)*. Ivanin äitiä esitti Tarkovskin vaimo, ohjaaja **Irma Rauš**. Lopputuloksena oli Neuvostoliitossa täysin uudenlainen kuvaus sodasta lapsen näkökulmasta. *Ivanin lapsuus* valittiin Venetsian elokuvajuhlille 1962, ja Tarkovski matkusti Italiaan virallisena festivaalivieraana. Kontšalovskin lähti Venetsiaan, koska hänen lopputyönsä kilpaili ja palkittiin nuorten sarjassa, ja seurasi kateellisena juhlahumua kun Tarkovski sai Kultaisen leijonan heidän yhteisestä työstään. Kontšalovski muistaa Venetsiasta huumautavan vapauden tunteen. Ehkä ensimmäinen ulkomaanmatka on avain siihen, että molemmat Andreit lähtivät tekemään töitä Eurooppaan, Kontšalovski sittemmin Hollywoodiin asti. Mosfilm palkitsi voitokkaan Tarkovskin asunnolla – perheen 20 neliötä olikin jo käynyt hieman ahtaaksi kun ruokakuntaan oli liittynyt Marinan mies **Aleksandr Gordon**.

Seuraava Andreiden yhteinen käsikirjoitus käsitteli kuuluisaa ikonimaalaria **Andrei Rubljovia**, ja projekti mainitaan jo vuonna 1962 *Iskusstvo kino* -lehdessä. Aihe osui sikäli huonoon ajankohtaan, että kulttuurinen ja poliittinen suojasää alkoi viiletä ja uskonnonvastaisuus kasvaa. Korkeiden virkamiesten avulla käsikirjoitus saatiin tuotantoon, ja elokuva kuvattiin 1964–65. Tässä vaiheessa Kontšalovski keskittyi jo omiin ohjauksiinsa – yhteistyö Tarkovskin kanssa ei ottanut enää luonnistua. *Andrei Rubljov* -elokuviassa Tarkovskin vaimo (ja **Arseni**-pojan äiti) Irma esitti Durotškaa, vammaista naista jota ikonimaalari yrittää suojella. Kuvauksiin tupsahti ohjaajan assistentiksi **Larisa Kizilova**. Viisi vuotta Tarkovski tasapainoili tilanteessa, jossa kukaan läheisistä ei hyväksynyt Larisaa ja välit vanhempiin ja ystäviin viilenivät. Vuonna 1970 Tarkovski erosi Irmasta ja meni naimisiin Larisan kanssa. Larisa synnytti **Andrei** nuoremman ja elätteli unelmaa, että jonain päivänä Andrei Suuri tekisi hänestä maailmankuulun tähden. Rooli lääkärin vaimona *Peili*-elokuviassa jäi kuitenkin ainoaksi. Taiteilija Tarkovskille Larisa ja Larisan äiti olivat välttämätön käytännön apu maailmassa selviytymiseen. Larisalle pettymyksen viimeinen pisara oli, kun ennen miehen turhan varhaista kuolemaa vuonna 1986 maailmaan syntyi yllättäen kolmaskin Andrei Tarkovskin poika.

Sovexportfilm

Jussi Kohonen oli Suomi-Filmin mainospäällikkö, joka teki palveluksia venäläisille ja työskenteli vuodesta 1970 Sovexportfilmin myyntikonttorissa Kosmos-Filmissä. Kohosen mukaan hänen hyvä ystävänsä, lastenkirjailija Sergei Mihalkov kielsi poikaansa Andrei Kontšalovskia ohjaamasta *Andrei Rubljov* -elokuva, koska aihe oli uskonnollinen. Ensimmäinen versio *Strasti po Andreju* esitettiin elokuva-ammattilaisille, yhteistyökumppaneille ja elokuvia valvovalle komissiolle vuonna

1966, mutta sille ei lopulta annettu esityslupaa. Kohonen istui katsomassa elokuvan kahden Andrein välissä, piti siitä ja toi kopion henkilökohtaisesti Suomeen. Kopioita lähetettiin myös neuvostotasavaltoihin, mutta pyydettiin takaisin Moskovaan vuodenvaihteessa 1966/67, koska niistä piti poistaa kohtaus, jossa lehmä poltetaan elävältä. **Rubljov** saatiin Suomeen takaisin, mutta esityslupaa sille ei annettu. Samaan aikaan kiellettiin Kontšalovskin **Nuoren naisen onni** (*Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila, da ne vyšla замуž*, 1967), joka kuvaa elämää kolhoosissa. Kontšalovski keskittyi turvallisiin klassikoihin. Hänet palkittiin Suomessa parhaan ulkomaisen ohjaajan Jussi-palkinnolla vuonna 1973 elokuvista **Ensimmäinen opettaja** (*Pervyi učitel*, 1965), **Aateliskoti** (*Dvorjanskoje gnezdo*, 1969) ja **Vanja-eno** (*Djadja Vanja*, 1971).

Andrei Rubljov päätyi lopulta Ranskaan erään diplomaatin ja elokuvalevittäjän ostettua sen muiden elokuvien joukossa. Manööveri oli Sovexportfilmin järjestämä ohi Neuvostoliiton poliittisen johdon – tai ainakin pääideologi **Mihail Suslovin** – ja aiheutti skandaalin. **Birgit Beumersin** mukaan Cannesissa keväällä 1969 nähty **Rubljovin** kopio ei tullut Neuvostoliitosta. **Rubljov** pyöri vuoden verran Pariisissa neljässä elokuvateatterissa ja pääsi lopulta kankaalle Neuvostoliitossakin joulukuussa 1971. Helsingin Capitolissa elokuvaa esitettiin joulukuusta 1972 täysille saleille. Vuonna 1973 **Rubljovia** esitettiin jo laajalti Euroopassa. Sille teki pian seuraa **Stanislaw Lem**in kertomukseen perustuva **Solaris** (1972), josta elokuvajohto oli odottanut Neuvostoliiton voittoisan avaruusteknologian ylistyslaulua, vastaiskua **Stanley Kubrickin** elokuvalle **2001: avaruusseikkailu** (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Lopputulos yllätti: kukaan ei oikein ymmärtänyt, miksi avaruusasemalla pitää vaellella ilman housuja ja muutenkin elokuva oli kummallinen ja pullollaan kristillisyyden merkkejä. 32 kohtaa oli muutettava tai poistettava ennen kuin se voitiin hyväksyä. Yhtäkkiä pattitilanne laukesi, kun elokuvaministeri **Aleksei Romanov** ilmoitti, että **Solaris** saakin aivan sellaisenaan edustaa Neuvostoliittoa Cannesissa.

Jussi Kohonen oli vakuuttunut siitä, ettei Tarkovski olisi päässyt kovinkaan pitkälle ilman Sergei Mihalkovin apua. Jossain vaiheessa Tarkovski ilmeisesti pyristeli irti Mihalkovin vaikutusvallasta, ehkä samaan aikaan kun välit Andrei Kontšalovskin kanssa viilenivät. **Solariksen** käsikirjoittaja **Friedrich Gorenstein** oli erityinen Mihalkovin suosikki. Yksi mahdollinen vaikutusvaltainen takapiru oli **Sergei Bondartšuk**, Nataljan isä. **Solaris** palkittiin Cannes'ssa tuomariston erikoispalkinnolla, minkä jälkeen elokuva olikin yllättäen mahdollista arvioida kotimaassa ensiluokkaiseksi, joten työryhmä sai myös ensiluokkaiset palkkiot. Koska **Solaris** menestyi (ja niitti **Andrei Rubljovin** rinnalla mainetta länsimaissa, mikä oli Sovexportfilmin kannalta erinomaista), **Peilin** tekeminen tuli mahdolliseksi. Elokuussa 1972 valtiollisen Goskinon johtoon astui **Filipp**

Jermaš. *Peilille* heltisi tuotantolupa huhtikuussa 1973 – jopa sellaisessa muodossa, että Tarkovskin sallittiin muuttaa käsikirjoitusta tarpeen mukaan.

Ihme tapahtuu

Elokuva, josta lopulta tuli ***Peili***, oli tekeillä yli kymmenen vuotta. Valmiiseen elokuvaan päätyi kohtauksia, jotka Tarkovski Kontšalovskin mukaan kirjoitti parissa tunnissa 1960-luvun alussa. Sotakouluttaja-kohtaus oli näitä ensimmäisiä tekstejä, ja lopullisen elokuvan Tarkovski rakensi leikkausvaiheessa juuri sen ympärille. Jukuripää Asafjev on sotaorpo, joka on selviytynyt Leningradin piirityksestä. ***Peili***-elokuvan huippukohdassa Asafjev nousee ristiriitaiseksi pyhimykseksi, jonka kautta avautuu sukupolvien ketju, jossa aika ja paikka menettävät merkityksensä, jossa isän ja pojan, äidin ja vaimon kohtalo on aina sama. Aina tulee sota, aina sotimassa on esi-isä, isä tai pojanpoika. Aina miehellä ja naisella on vaikeaa, aina vaimo muistuttaa äitiä, aina poika jää ilman isää. Kuvauksiin käytettiin kaikki aika, mikä tarvittiin. Tarkovski työskenteli intuition varassa ja muutti kohtauksia jos siltä tuntui. Näyttelijät eivät tienneet miten heidän hahmoilleen käy, eikä Tarkovski tiennyt, millainen elokuvasta lopulta tulee. Kohtaukset ovat yhden ihmisen päässä liikkuvia muistikuvia ja ajatuksia, jotka sekoittuvat kuviteltuihin tai todellisiin tapahtumiin. Katsoja ei tiedä, mistä milloinkin on kysymys, mihin aikaan tai paikkaan on tultu, kuka tämä ihminen on tai ketä hän nyt edustaa. Yksi elokuvan teema on tunnistaminen tai tunnistamattomuus, joka toteutuu jokaisessa kohtauksessa. Edes vanha äiti (jota esittää Tarkovskin oma äiti Maria) ei tunnista omaa lapsenlastaan. Arvoitukseksi jää miksei tunnista – luuleeko hän joutuneensa väärään aikaan kun poika on täsmälleen saman näköinen kuin hänen oma poikansa 30 vuotta aikaisemmin (ja elokuvassa sama poika), vai meneekö hän jostain muusta syystä niin hämilleen ettei pysty astumaan sisään asuntoon. Tätä ei Tarkovski itsekään osannut selittää, kohtaus vain tuntui hänestä oikealta. Elokuva leikattiin uudestaan ja uudestaan, ja loppuvaiheessa lisättiin **Margarita Terehovan** kakkosrooli kertojan vaimona, jolloin henkilöiden ja tapahtumien kerroksellisuus ja kertautuvuus kasvoi entisestään. Viimeinen lisäys oli kohtaus, jossa kertoja kuolee. ***Peili*** on monisyinen kuvaus taiteilijan luovasta prosessista, sen voi katsoa lukemattomia kertoja ja aina nähdä uusia asioita tai eri puolia tai vivahteita kuin on aikaisemmin havainnut. Joillekin ***Peili*** on käsittämätön tekotaiteellinen sekasotku, joillekin se on polku omaan lapsuuteen; se voi myös olla mitä tahansa siltä väliltä. ***Peilin*** tapahtumien pukeminen sanoiksi on erittäin vaikeaa tai jopa mahdotonta. Ei ole olemassa mitään oikeaa tapaa katsoa ***Peiliä***, täytyy vain hyväksyä, että se heijastaa sitä mitä katsojan omassa päässä liikkuu, missä elämäntilanteessa hän on, millainen on hänen maailmansa.

Parikymmentä leikkausprosessia läpikäynyt materiaali lokahti lopulta oikeaan muotoon, ja näytettiin Jermašille. Tämä oli paikalla olleiden mukaan järkyttynyt ja kielsi elokuvan esittämisen täysin käsittämättömänä, epäonnistuneena tekeleenä. Jälkeenpäin Jermaš kirjoitti itse samasta tilanteesta, että hänen eteensä levittäytyi uskomattoman upea, totuuden paljastava mestariteos. Selitys kahtalaiselle tulkinnalle on, että Jermaš huomasi olevansa Goskinon johtajana hyvin vaikeassa tilanteessa: **Peili** oli tehty Neuvostoliitossa Goskinon siunauksella, muttei parhain päin tulkittunakaan noudattanut sitä linjaa, mitä neuvostoelokuvalta edellytettiin. Mosfilmin taiteellisessa neuvostossa meuhkattiin, ettei elokuvassa tarvita enkeleitä, palavia pensaita eikä **Bachin** musiikkia, joka ei kuulosta neuvostoliittolaiselta.

Ranskalaiset olisivat halunneet **Peilin** Cannesiin jo keväällä 1974. Seuraavana vuonna oli sodan päättymisen juhluvuosi, ja Neuvostoliitto lähetti festivaaliedustajakseen Cannesiin laahustavan suurtuotannon **He taistelivat synnyinmaansa puolesta (Oni sražalis za Rodinu, 1975)**. Eihän se nyt olisi käynyt laatuun, että juuri tuolloin olisi nähty Tarkovskin tulkinta, jossa puna-armeija marssii rääsyissään viimeisillä voimillaan kohti ratkaisevaa taistelua. Vuonna 1976 Cannesissa ei nähty yhtään neuvostoelokuvaa: **Maurice Bessy** oli kerta kaikkiaan kyllästynyt venäläisiin ja **Peilin** panttaamiseen.

Reaalisosialismia

Peili päästettiin keväällä 1975 Neuvostoliitossa rajoitettuun levitykseen – kopiomäärä oli noin 80. (Pienin mahdollinen kopiomäärä oli yksi per tasavalta.) Moskovassa **Peiliä** esitettiin yhdessä keskustan pienessä teatterissa ja yhdessä laitakaupungin teatterissa, myöhemmin kaupunkiin saatiin kolmaskin kopio. Risto Mäenpää huomautti, että laitakaupungilla esittäminen oli varsin toimiva keino rajoittaa elokuvan näkemistä – miksi kukaan matkustaisi kaksi tuntia elokuvan takia. Mutta **Peili** oli se elokuva joka piti nähdä, jonka lippuja jonotettiin, josta keskusteltiin kiihkeästi, tuntikausia. Muutaman viikon ajan kolme elokuvateatteria järjesti **Peilistä** vielä lisänäytöksiäkin ja salit täyttyivät yhtä lailla kahdeksalta aamulla kuin puolilta öin. Uutisia Tarkovskin uudesta elokuvasta alkoi tihkua Suomeenkin. Elokuvalehti *Iskusstvo kinossa* (3/1975) julkaistiin keskustelu, jossa tunnetut ohjaajat ja käsikirjoittajat puhuivat neljästä uudesta nykyaikaa kuvaavasta elokuvasta. Kahta ”onnistunutta” edustivat teräksentuotantokuvaus **Samyi zharki mesjats (”Kuumen kuukausi”**, 1974, ohj. **Juli Karasik**) ja hieman kokeellisempi, nykysilmin varsin erikoiselta näyttävä Kontšalovskin ohjaus **Balladi rakastavaisista (Romans o vljubljonnyh**, 1974), joka myöhemmin sai liikanimen ”Cherbourgin tankit”. Kontšalovski oli myös mukana keskustelussa! Kahta halutusta linjasta poikkeavaa elokuvaa edustivat **Peili** ja **Andrei Smirnovin Syksy (Osen**,

1974), joiden kohdalla keskustelun sävy oli melko tuomitseva. Tarkovski itse oli erittäin pettynyt juuri tähän muilta ohjaajilta saamaansa palautteeseen. Jermaš oli keskustelun ja sen julkaisemisen takana, koska oli ovelasti suunnitellut, että kun myönnetään julkisesti **Peilin** ja **Syksyn** ”virheet”, niitä ei tarvitse laittaa hyllylle. Näin välttyttiin myös siltä skandaalilta, että Tarkovskia jälleen ylistettäisiin lännessä jonkin salakuljetetun kopion ansiosta, vaikka elokuva oli kotimaassa kielletty. Toisaalta elokuvan rajoitettu levitys teki siitä lännessä halutun: taas saatiin todistaa, ettei neuvostohallinto arvostanut parhaita taiteilijoitaan.

Kakkoskategorian neuvostoelokuvia ei nähty Moskovian elokuvajuhlilla. **Kaarle Stewen** oli paikalla Yleisradion edustajana kesällä 1975, kun hänet kutsuttiin **Peilin** yksityiseen, tulkattuun näytäntöön. Esityksen jälkeen Steweniä pyydettiin vastaamaan kysymyksiin. Hän piti elokuvasta ja yritti vastailla mahdollisimman ”oikein”. Samalla festivaalilla **Tonino Guerra** vaati saada nähdä **Peilin**. Länteen se myytiin vasta 1977. Tarkovski oli itse paikalla maailmanensi-illassa Pariisissa tammikuussa 1978 ja vaikuttanut siitä, miten hyvin elokuva otettiin vastaan. Suomessa ensi-ilta oli huhtikuussa 1978. Jussi Kohonen muisteli, kuinka hän esitti **Peilin** aikaisemmin, vielä ilman tekstejä Neuvostoliiton suurlähetystössä ja joku katsojista tivasi, mistä hän oikein on kaivanut tämän kauheen elokuvan, jota ei kyllä pitäisi lainkaan esittää Suomessa. Kohonen ei erityisesti olisi välittänyt ottaa **Peiliä** levitykseen, koska Moskovian elokuvateatterien johtajat olivat valittaneet, että se on yksinkertaisesti huono. Miksi Kohonen sitten toi elokuvan Suomeen? Koska ”Andron” pyysi. Vuonna 2002 ”Andron” Kontšalovski kirjoitti: *Outoa, että näen unta Andreista useammin kuin kenestäkään muusta. Minä keskustelen hänen kanssaan unessa, kerran jopa lensimme asunnossa. Minusta se on hämmästyttävää. Edes äidistäni en uneksi niin paljon. Ilmeisesti jokin asia minun elämässäni on sidoksissa häneen.*

Filipp Jermašia on syytetty Tarkovskin uran jarruttamisesta, mutta pikemminkin häntä tulisi osaltaan kiittää siitä, että Tarkovski sai työskennellä ja Neuvostoliitossa valmistuneet elokuvat nähtiin kotimaassa valkokankaalla ja myytiin länsimaihin. Tarkovski ei koskaan ymmärtänyt miksi Jermaš ja muut neuvostobyrokraatit toimivat kuten toimivat. Jermaš taas ymmärsi sekä Tarkovskin arvon taiteilijana että hänen elokuviensa potentiaalin ulkomailla. Paatuneena virkamiehenä hän ei kuitenkaan kyennyt näkemään, kuinka paljon kielteinen kritiikki ja epävarmuus omasta asemasta söi Tarkovskia. Vuonna 1989 Jermaš julkaisi tunteikkaan kirjoituksen Hän oli taiteilija, jossa selitti suhdettaan Tarkovskiin ja tunnusti: ”Jos olisin silloin ymmärtänyt Andrein henkisen ahdingon, olisin ehkä tehnyt jotain toisin – ja jättänyt jotain tekemättä.” Jermaš lainaa **Aleksandr Blokia**: *Usein huomaamme liian myöhään, että ihmeellinen oli siinä, vieressä.*